DIE CHRISTLICHE KUNST

MONATSSCHRIFT
FÜR ALLE GEBIETE DER CHRISTLICHEN
KUNST UND KUNSTWISSENSCHAFT

SECHSUNDZWANZIGSTER JAHRGANG 1929/1930

IN VERBINDUNG MIT DER
DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST E.V.
HERAUSGEGEBEN VON DER
GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST, VERLAG, GMBH
MÜNCHEN

SCHRIFTLEITUNG:
PROF. DR. GEORG LILL, DIREKTOR DES BAYER. LANDESAMTES FÜR DENKMALPFLEGE, MÜNCHEN, PRINZREGENTENSTR. 3; PÄPSTL. HAUSPRÄLAT DR. MICHAEL HARTIG, DOMKAPITULAR, MÜNCHEN; MONSIGNORE PROF. DR. RICHARD HOFFMANN, PÄPSTL. GEHEIMKÄMMERER, HAUPTKONSERVATOR AM BAYERISCHEN LANDESAMT FÜR DENKMALPFLEGE, MÜNCHEN



Phot. Fritz Grieshaber, Offenbach a. M.

DOM IN MAINZ. VIERUNG. JETZIGER ZUSTAND

Die alte Bemalung ließ die architektonische Gliederung der Kuppel kaum erkennen. Nun wirken Architektur und Farbe zusammen. Die schweren dunkelfarbigen Pfeiler tragen. Die Zwickel, von mehreren Rundbögen begleitet, vermitteln. Wie die Zierglieder der Architektur nach oben immer leichter werden, so nähert sich die Farbe immer mehr dem Weiß, um im Schlußstein das Symbol der Dreieinigkeit in reinster Helle zu zeigen.

DIE FARBIGE ABSTIMMUNG DES DOMES ZU MAINZ ANLÄSSLICH SEINER RESTAURIERUNG

Von PAUL MEYER-SPEER

Folgende Ausführungen wollen die Grundlagen geben, auf denen die farbige Abstimmung des Mainzer Domes aufbaut. Damit soll in keiner Weise in die historische und ästhetische Diskussion über das Wesen des Raumes eingegriffen, vielmehr nur in künstlerische Voraussetzungen der Ausmalung eingeführt werden, soweit Anschauliches in Worten überhaupt wiedergegeben werden kann.

Der Innenraum des Mainzer Domes wölbt sich über einem in der Längsachse östlich und westlich gerichteten Kreuze. Räume von verschiedener Größe und Geschichte umgeben dieses Kreuz und lassen so den Dom im Grundriß als ein annähernd elliptisches Ganzes erscheinen, wobei die den beiden Brennpunkten zunächst liegenden Bogen von Ost- und Westkonche und die Längsseiten von den gotischen Kapellenreihen gebildet werden. Es legt sich also um das Dominnere ein Ring von Räumen, ausgehend von dem Ostchor über die Eingänge, durch die nördlichen und südlichen Kapellenreihen hindurch, entlang der Hauptrichtung des Domes bis zu den Querhäusern im Westen und sich schließend in den drei Konchen des Westchores. Zwischen diesem äußeren Ring und dem Kern des Domes liegen die Seitenschiffe. Sie nehmen an dieser Umschließung des größten Kreuzes teil (Hochschiff). An der Stelle, wo sich das Langhaus und die Querhäuser, also der lange und der kurze Kreuzesbalken vereinigen, entsteht ein annähernd regelmäßiges Quadrat. Dieses Quadrat liegt folglich zum Chore, den Querschiffen und dem westlichen Langhausjoch zentral. Eine Verstärkung der Pfeiler (Vierungspfeiler) betont auch körperhaft diese wichtige Stelle, an der die beiden Hauptrichtungen des Raumes sich durchdringen. Wir haben demnach im Dom ein großes, im Schnittpunkt durch Verstärkung der Pfeiler betontes Raumkreuz, welches durch anschließende Räume (Seitenschiffe, Kapellen und Chöre) zu einem länglichen Baukörper zusammengeschlossen wird. Der Grundriß weist somit eine nach der Vollform des Quadrats hin sich entwickelnde Steigerung auf.

Entsprechend der Vierung im Westen liegt im Osten am anderen Ende der Längsachse ein dem westlichen Vierungsraum ähnlicher, aber nicht vollständig quadratischer Raum, welcher von anliegenden Räumen in der Art eines angedeuteten Querhauses (Choretten und Eingangshallen) und der Ostkonche eingeschlossen wird. Der Ostchor ist also gleichsam der zweite Brennpunkt des erwähnten als ellipsenähnlich gesehenen Raumes und steht in einem ganz bestimmten andersartigen und damit eigenwertigen Verhältnis zu der in dieser Richtung reicher ausgebauten Westgruppe.

Über der Vierung, an der Stelle, wo die beiden Hauptachsen des Grundrisses sich schneiden, wächst der Innenraum zu seiner höchsten Erhebung, der Westkuppel empor. Aus den Vierungspfeilern entwickelt sich in mittlerer Höhe das Achteck, welches nach drei Stockwerken in eine achtteilige Kuppel übergeht. So liegt über dem wichtigsten Punkte des Grundrisses die höchste Erhebung und Betonung des Aufrisses. Rings um den Kuppelraum liegen die nächst höheren Erhebungen, wovon drei ebenfalls auf dem Quadrat aufbauen und den Chor sowie die Querhäuser bilden. Der vierte Raumabschnitt ist das westlichste Langhausjoch mit rechteckigem Grundriß. Diese vier erwähnten Räume nehmen in Verbindung mit sämtlichen Langhausjochen eine mittlere Höhenlage ein und geben so einen Maßstab ab einerseits für die Höhen der Seitenschiffe und Kapellen, andererseits für die der Kuppeln. Die dritte und nächst niedere Höhe wird durch die anschließenden Räume, Seitenschiffe und Kapellen eingehalten. Noch tiefer liegen die Gewölbe der Eingangshallen im Osten. Auf diese Weise wird durch die verschiedene Abstufung der Höhen der Räume gleichzeitig ihre verschieden große Bedeutung für den gesamten Raum sichtbar gemacht. Es liegt folglich auch hier im Aufriß, in der vertikalen, wie bei dem Grundriß, in der horizontalen, eine Steigerung vor nach einem zentralen Punkte hin.

So sind die Kuppelräume nach jeder Raumebene hin klar betonte, zentral angelegte Vollformen, deren Wirkung dadurch verstärkt wird, daß die anschließenden Räume in verschiedener Höhenlage und Ausdehnung sich um sie gruppieren. Das Verhältnis zwischen Grundfläche und Höhe ist gegeben durch die für die einzelnen Bauzeiten charakteristische Bauweise, also durch die Verschiedenartigkeit der Baustile. So können wir am Innenraum, abgesehen von Denkmälern und späteren Einbauten, die Einwirkungen von der frühen Romanik bis zur späten Gotik feststellen. Im Mainzer Dom baut der Gotiker fat durch-



Phot. Fritz Grieshaber, Offenbach a. M.

DOM IN MAINZ. OSTCHOR. JETZIGER ZUSTAND

Die Farbe ist nicht als Tünche aufgetragen, sondern läßt den Stein in seiner Struktur und Farbigkeit stehen. Die Gesamtwirkung entsteht aus dem polyphonen Zusammenspiel der einzelnen Steine.

weg auf schmäleren Grundriß wenigstens bis zur gleichen Höhe wie der romanische Baumeister, wodurch das der Gotik eigene vertikal betonte Raumverhältnis mit bedingt wird. Das Vollrunde, Maßvolle des Romanischen, das in jeder Richtung (Höhe, Breite, Tiefe) nicht Übersteigerte, finden wir in vollster Entwicklung nur in den Eingangshallen, mittelhohen Räumen und in der Godehardikapelle. Es verlangte ja der Raum, dessen Eigenart abhängig ist von der Zeit seines Werdens und von seiner Lage einerseits nach einer klaren Herausstellung dieser Eigenart, andererseits nach Überwindung einer allzu betonten Isolierung durch Einordnung in eine höhere, diese Eigenart aber nicht zerstörende Dienstbarkeit dem Ganzen gegenüber. Durch immer wiederkehrendes Aufsteigen der vielen kleinen gotischen Kapellen wird die große Erhebung in den Kuppeln schon in diesem äußeren Ring gleichsam vorbereitet. Durch die Seitenschiffe wird dieser aufsteigende Rhythmus weiter betont, und gleichzeitig wird die Bewegung des großen Langhauses nach Osten und nach Westen zu den beiden Brennpunkten des Baukörpers und ihren Kuppeln hin dreifach verstärkt.

In derselben Weise, wie die Eigenart der Räume gewahrt und betont sowie zum Ganzen in Beziehung gesetzt wurde, so mußte auch das verschiedene, das älteste, sowie das aus den mannigfachen Restaurierungen, die letzte von 1925—1928 eingeschlossen, stammende Stein- und Baumaterial des Domes (roter und gelber Sandstein, gelbgrauer Kalkstein, gelber Tuffstein, alte und neue Kalkputzschichten, Eisenbeton der Sicherungsbauten) in seiner charakteristischen Grundfärbung freigelegt und geklärt, sowie in diese große Ordnung einbezogen werden. Die vorherige Zusammenschau aller Räume in ihrer Bezogenheit zum Ganzen zeigte den Weg, wie das scheinbar nur zufällige[1]), bald da, bald dort vorkommende verschiedene Stein- und Baumaterial in eine dieser Schau entsprechende Ordnung zu bringen sei. Unter Beibehaltung der bestvorhandenen Partien des Steinmaterials ließ sich eine ähnliche umschließende und steigernde Anordnung der vorher unzusammenhängenden Materialbefunde herstellen. Es wurden die Grundfärbungen der besten Steine herausgearbeitet, betont, wie die einzelne architektonische Form und Lage es verlangte, und entsprechend der schon erwähnten, vorhergeschauten Gesamtordnung des Raumes. Diese den großen Raumgedanken sehr unterstützenden Beziehungen im Steinmaterial wurden erst nach Beseitigung der teilweise sehr verdeckenden Farbe und Putzschichten festgestellt. Wir fanden im äußersten Ring des Domes einschließlich der beiden Choranlagen hauptsächlich rotes Steinmaterial. Dieses rote Steinmaterial verlor sich allmählich von außen nach innen und zeigte sich wieder in verstärktem Maße in den Vierungspfeilern, bis es dann nach oben ebenfalls langsam zurücktrat und von gelbgrünem Kalkstein und in den höchsten Höhen der Kuppeln von hellem Tuffstein abgelöst wurde.

Um die Eigenart des Steinschlages und die Farbe des Steinmaterials vollwertig zu erhalten, wurde soweit als irgend möglich von deckenden Farbschichten abgesehen. Es wurde hierbei ein eigens für diese Arbeit hergestelltes Bindemittel angewandt, welches sehr durchsichtige, wasserfeste Lasuren ermöglichte. Die unendlich feinen, durch Grundriß, Aufriß und Steinmaterial hindurchgehenden Verhältnisse einem einheitlichen, übergeordneten Ganzen einzugliedern und so die durch den ganzen Bau hindurchgehende Ordnung ohne Störung der Oberfläche und der Raumwirkung deutlich hervortreten zu lassen, war die Aufgabe, die ich mir stellte. Es handelte sich um das Problem Raum und Körper.

Es gibt Räume, von denen man sagen könnte, der Raumgedanke sei in ihnen so vorherrschend, daß die Körperlichkeit nicht mehr um ihrer selbst willen, an sich existierend empfunden werde, sondern als eine durch den Raum erzeugte Körperlichkeit.

Im Mainzer Dom können wir eine, einer großen Raumidee nahezu restlos dienende Körperlichkeit sehen. Es ist hier nicht die Stelle, Grundsätzliches über das Verhältnis von Körper und Raum zu sagen. P. P. Gilles hat in einem Vortrag über die künstlerischen Voraussetzungen der Ausmalung des Mainzer Domes (Mainz, Sommer 1928) u.a. die Gedanken dargelegt, auf denen folgendes aufbaut. Nirgends, mit Ausnahme der Einbauten, treten Architekturteile soweit in den Innenraum hinein, daß die große Raumidee dadurch verletzt werden könnte. Wir finden im Gegenteil im Mainzer Dom eine so weitgehende Harmonie zwischen Körper und Raum in der Richtung der Raumbetonung, daß wir den Dom als ein um der Raumidee, nicht um der Körperbetonung willen gewor-

[1]) Siehe: Tag für Denkmalpflege und Heimatschutz (Tagungsbericht nebst Beiträgen zur Kunstgeschichte des Mainzer Domes und des Rheingaues), Prof. Dr. Kautzsch: »Die Frage der Ausmalung«, S. 72.



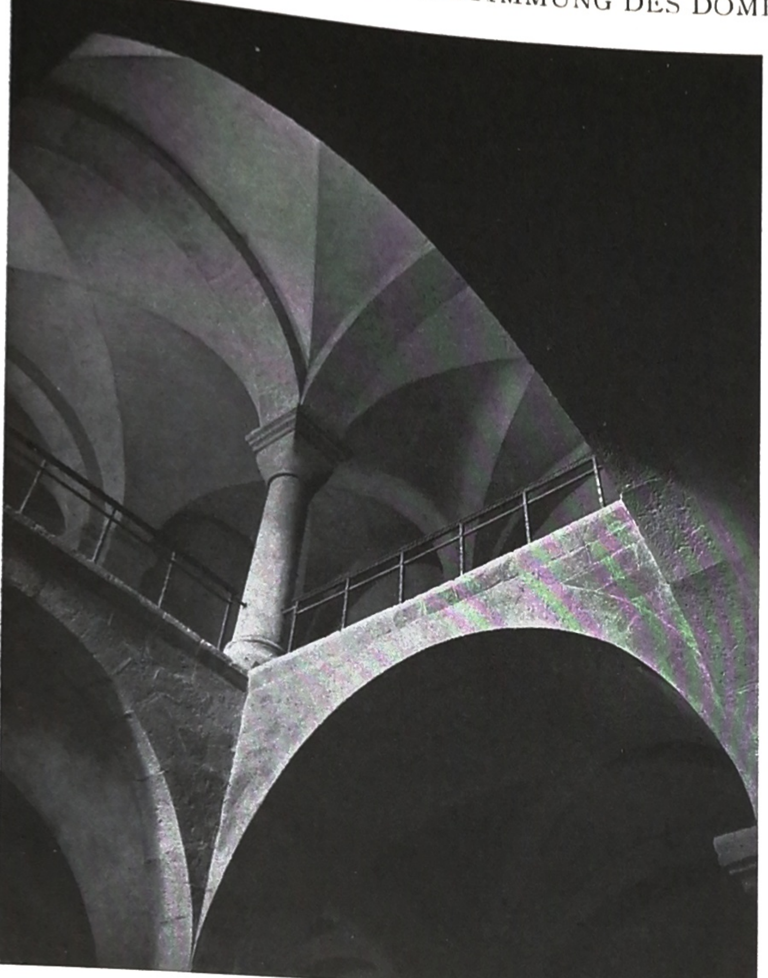
Phot. Fritz Grieshaber, Offenbach a. M.

DOM IN MAINZ. ZWICKEL DER VIERUNG. JETZIGER ZUSTAND
Aus Sicherheitsgründen wurden die Zwickel der Vierung herausgenommen und in etwas veränderter Kurve Betonstücke eingefügt. Die Farbe hat diese baufremden Teile wieder völlig ins Ganze einbezogen.



Phot Fritz Grieshaber, Offenbach a. M.

DOM IN MAINZ. DETAIL AUS D. SÜDL. SEITENSCHIFF. JETZIG. ZUSTAND
Die Malerei ordnet sich der Architektur unter. Sie macht sie in ihre feinsten Einzelheiten hinein deutlich. Trotz des einheitlichen Farbenklanges bleibt das Material der Architektur überall deutlich.



Phot. Fritz Grieshaber, Offenbach a. M.

DOM IN MAINZ. GOTTHARD-KAPELLE. JETZIGER ZUSTAND
Die Tönung hat die Schönheit dieser romanischen Doppelkapelle erst recht zum Bewußtsein gebracht.

denes Bauwerk ansehen können. Der Raum und seine ihn bildenden Körper oder die Körper, die noch vom Raume »übriggelassen« wurden, mußten in ihrem Wesen und gegenseitigen Verhältnisse vom Baukünstler und vom Maler richtig gesehen und durften in keiner Weise in ihrem Bezogensein verändert werden. Eine nur in sich stehende Malerei achtet sehr oft diese Grundgesetze nicht und zerstört dadurch das einheitliche Raumbild. Aus solchen Erwägungen heraus mußten im Dom zu Mainz alle Körper ihrer Funktion im Raumganzen gemäß farbig betont beziehungsweise eingeordnet werden. Die Eigenschaft der Körper als tragende und getragene (Pfeiler, Dienste, Kapitäle, Rippen und Gesimse) und die der raumumschließenden Flächen als gerade, sich wölbende (konvexe) und sich höhlende (konkave) mußte genau so durch die Farbe gewertet werden, wie das Hoch und Tief, das Nah und Fern des Gesamtraumes und seiner Teile. Wie notwendig diese Erkenntnis für die Raumklärung war, erhellt daraus, daß ohne Beachtung dieser Gesetzmäßigkeiten der Raum als solcher in seiner ganzen Wirkung nur den Wirkungsgrad eines Wissens, nicht aber den eines Schauens haben kann, eine Erkenntnis, die dem nicht für Raum geschulten Auge nur selten aufgeht[1]). Wo wie im Mainzer Dom der Körper in einem dienenden Verhältnis dem Raume gegenüber steht, war auch der Farbe die Aufgabe gestellt, das Körperliche im Raume nur so weit in Erscheinung treten zu lassen, wie es durch den Baukünstler aus der Gesamtinnenfläche des Raumes herausgehoben ist. So war dieses zurückhaltende Eingreifen des Körperlichen in den Raum, welches die monumentale Raumwirkung des Domes ausmacht und ihm einen ganz einzigartigen, räumlich klaren Charakter gibt, »Maß gebend« für die gesamte Abtönung, das heißt für das mehr oder weniger Sichtbarwerdenlassen der Strukturen durch die Farbe. Es wurde dabei die in nahen Intervallen sich bewegende polyphone Untersteinfarbigkeit des teilweise gut in fein getönter Patina[2]) erhaltenen Steinmaterials auch hier zugrunde

[1]) Es muß hier als bekannt vorausgesetzt werden, daß es möglich ist, nur allein durch Farbtöne ohne Formperspektive eine flache Decke gewölbt erscheinen zu lassen, wie auch umgekehrt ein gewölbter Raum durch Farben flacher erscheinen kann oder kleiner oder größer, als er wirklich ist. Ebenso ist es auch möglich, dem Raum durch die Farbe seine wirkliche Ausdehnung zu lassen.

[2]) Ich verstehe unter guter Patina ein durch Einflüsse verschiedenster Art, Temperatur, Staub, Rauch, Weihrauch usw. hervorgerufenes Farbenspiel in der Oberfläche, welches sehr oft nicht nur helldunkel, sondern an schönsten Stellen polyphon (vielfarbig), das heißt zwischen kälteren und wärmeren Farbnuancen spielt, unterstützt durch die polyphone Wechselwirkung der verschiedenen Steine.

gelegt. Durch nahe Intervalle in der Farbe blieben die sämtlichen Innenflächen in monumentaler Geschlossenheit stehen. Durch polyphone farbige Belebung dieser Flächen wurde verhütet, mit der Monotonie eines Anstriches die Zusammenhänge der gut erhaltenen Patinastellen zu zerreißen und eine nüchterne, leblose Oberflächenwirkung erstehen zu lassen. Nicht nur die Polyphonie der Patinastellen, sondern auch die vielfachen Bewegungen des Innenraumes mußten in der Farbgebung berücksichtigt werden. Körper werden für unser Auge erst sichtbar durch das Licht, d.h. wir nehmen die räumliche und körperliche Ausdehnung erst dann wahr, wenn der Lichtstrahl auf die so und so beschaffene Oberfläche fallt und zurückgeworfen als Farbe unser Auge trifft. Wenn zu Material und Form Licht tritt, so erscheint in dem auf dieses geformte Material gerichteten Auge Farbe. Daraus erhellt die Bedeutung der Farbe für alle obenaufgezeigten Ordnungen.

Aus der Bedeutung der Farbe erhellt rückwirkend die Bedeutung des Lichtes; denn Farbe wird erst sichtbar durch das Licht, so wie Raum und Körper erst sichtbar werden durch die Farbe. Aus diesen grundlegenden Erkenntnissen ergab sich als besondere Aufgabe, die Einfallstärke des Tageslichtes im Dome weitmöglichst in dieselbe der Raumidee dienende Abstufung zu bringen, wie die schon vom Bauwerk her entwickelte Ordnung in Grundriß, Aufriß und Steinmaterial sie darstellte. — Um den äußeren Ring auch in den Lichtquellen zu schließen, mußten zuerst die großen, gotischen, mit gewöhnlichem Fensterglas versehenen Kapellenfenster so weit abgetönt werden, daß das dort einfallende Seitenlicht das Dominnere in seiner Raumwirkung nicht mehr störte. Es wurden hierdurch auch die Schattenwirkungen der Hoch- und Seitenschiffpfeiler verstärkt. Durch die richtige Abstimmung dieses tiefst gelegenen Fensterkranzes wurde es möglich, darauf aufbauend auch die Lichtquellen im Hochschiff und in den Kapellen ihrer Aufgabe entsprechend abzustimmen. Es wurden dabei die verschiedensten Möglichkeiten in der Brechung und Helligkeit des Lichtes berücksichtigt, die zu den verschiedenen Zeiten des Jahres und auch zu verschiedenen Stunden des Tages jeweils möglich sind. Diese Lichtverhältnisse wurden als stark einwirkend beobachtet auf die Hoch- und Fernwirkung aller Räume. Dadurch, daß z. B. die Kapellen in ein dunkleres Licht gelegt wurden als das Hochschiff und die hochgelegenen Teile des Domes, wie Kuppel und Gewölbe im allgemeinen in hellerem Licht belassen wurden als die tiefer gelegenen, entstand eine ganz bestimmte Beziehung dieser Raumteile untereinander, die wir als eine Klärung des Gesamtraumes empfinden. Im Bereich der Farbe verhält es sich analog. Die Farbe besitzt in sich selbst als Eigenwert die Qualitäten Nah und Fern, Hoch und Nieder, zu tragen und getragen zu werden und zwar durch ihr Hell und Dunkel, ihr Kalt und Warm, ihr Grau und Grell (stumpf und stechend). Bei entsprechender Verwendung können wir bei der Farbe auf jeder Fläche auch ein Wölben und Sichhöhlen erzielen. Damit ist auch die Möglichkeit gegeben, an sich gewölbte oder vertiefte Formen trotz unklarer Beleuchtung in ihrer Form zu klären, wenn nötig zu verstärken. Dies geschah vor allem an den Trompen in der Westkuppel, welche durch die Sicherungsarbeiten an Tiefe bedeutend verloren hatten und jetzt durch die Farbe ihren ursprünglichen Charakter wenigstens in der optischen Wirkung wieder erhielten.

Es mußte gezeigt werden, wie das Werk mit diesen Gegebenheiten durch Klärung der Erscheinung aller Formen und Innenräume zu einer Verbindung zwischen Stoff, Form und Licht vermittels der Farbe zu einem einheitlichen Sakralraum gestaltet werden könne. Bei guter Lösung aller dieser Aufgaben muß im Raumerlebnis ein zweifaches enthalten sein: ein einheitliches Erfassen des Raumes als solchem und der Eindruck eines Aufgehens der Raumabstimmung in der Idee der Architektur, so daß eine Herauslösung des ersteren kaum möglich und so die Farbgebung als eine selbstverständliche erscheint.

Fassen wir das Wesentlichste des Erwähnten zusammen, so ergibt sich: Grund- und Aufriß, Raum, Körper und Fläche, Steinmaterial und Farbe und dies alles in Beziehung zum Licht — bilden für unser Raumerlebnis ein untrennbares Ganzes. Dieses vorhergeschaute Ganze war Ausgangspunkt und Ziel der Arbeit. Die raummalerische Idee gewann an Möglichkeit einer großzügigen Durchführung durch die tatsächlichen Befunde des Materials. Die Arbeit am Dom umfaßte also zunächst eine Steigerung und Betonung des Eigencharakters des Materials durch eine Behandlung, die ihm gemäß war. Raum und Körper wurden in ihrem Charakter herausgearbeitet und gesteigert durch die Farbe. Die Farbe wurde in ihrer Eigenwirkung und in ihrem Einfluß auf die Erscheinungs-

weisen von Raum und Körper sichtbar durch das Licht. So wird der Raum in voller Klarheit nach Höhe, Breite und Tiefe sichtbar.

Aber diese erzielte einheitliche Gesamtwirkung des Bauwerkes unterdrückte nicht die Eigenbedeutung der in diesem Raumganzen enthaltenen und es aufbauenden einzelnen Teile. Jedes Gebilde bis herunter zum einzelnen Stein wurde entsprechend seiner Eigenart und seinem Eigenwert, seiner Lage und der ihm zukommenden Aufgabe gewertet und gehalten. Durch diese Belassung des Eigencharakters der Einzelteile einerseits und durch das Hineinstellen in die große Raumordnung andererseits entstand eine Polyphonie in der Oberfläche und eine Symphonie der Farbe. So mußte jedes Einzelgebilde sich dem großen Ganzen dienend unterordnen und trotzdem konnte es sein Eigenleben bewahren.

Aus allen erwähnten Zusammenhängen wird das Thema und damit das Ziel der farbigen Abstimmung des Domes zu Mainz ersichtlich: Klare Herausarbeitung aller Gesetzlichkeiten, der grundlegenden Faktoren (Grundriß, Aufriß, Raum, Körper) in sich und in ihrer Hinordnung zum Ganzen, deren Klärung und Unterstreichung durch die Farbe und Unterstützung durch die Ordnung des einfallenden Lichtes, kurz: der Dom als ein Bauwerk, in welchem sich Licht durch die Farbe mit Raum und Körper symphonisch verbindet zu einem geordneten Ganzen.

Rundschau

Berichte aus Deutschland

BERLINER AUSSTELLUNGSJAHR

Das verflossene Berliner Ausstellungsjahr brachte, wie nicht anders zu erwarten, eine Fülle von Ereignissen, retrospektive und der eigenen Zeit geltende Veranstaltungen. Wenn auch das Tor zum »großen Erlebnis« kaum aufgestoßen werden konnte, so ist doch im Durchschnitt Niveau gewahrt worden, und an Belehrung, sei es auch durch Erkenntnisse negativer Art, hat es keineswegs gefehlt. Neben den offiziellen Stellen haben sich die Kunstsalons trotz ihres schweren Standes durchaus auf der Höhe gezeigt. Im ganzen merkte man die zunehmende Beruhigung der künstlerischen Lebensäußerungen aus allem recht deutlich heraus; wir wollen freilich dabei nicht gern an die nicht ungefährliche Stagnation denken. Die religiöse und kirchliche Kunst hielt sich nach dem etwas stärkeren Hervortreten in den Vorjahren ziemlich zurück. Versuche, die allzuleicht Unausgereiftes, eher Verwirrendes als Förderndes zu bringen gewohnt sind, fehlten zum Glück. Die Besinnungspause kann uns auf dem gefährlichen Pflaster der Weltstadt Berlin vorerst nur gut tun. Nur zum Schluß wurde noch eine Ausstellung »Moderner Kultbauten«, veranstaltet vom Kunstdienst E. V., Dresden, an hervorragender Stelle, im Künstlerhaus gezeigt, dank dem Entgegenkommen des Vereins Berliner Künstler. Dessen technischer Leiter, ja Reorganisator, Karl Nierendorf hatte mit dieser Veranstaltung selbst einen guten Griff getan; denn sie war gerade auch da sehr wertvoll und lehrreich, wo sie diskutierbar war. Es ist eben heute schon so, daß ein Mann wie Pinder recht hat, wenn er sagt: »Praktisches Bedürfnis und seelisch-symbolischer Wert werden sich immer im Leben begegnen und durcheinanderschlingen; aber eine Zeit wie die heutige, die auf dem Punkte steht, da diskutieren zu müssen, wo andere Zeiten einfach zeugten und gebaren, muß sich des Gegensatzes der zwei Pole, die dahinterstehen, bewußt werden.« (Werkbundtagung 1928, München.) Diese Ausstellung, die übrigens von Berlin aus weiter wandert, so zunächst ins Museum zu Stettin und dann ins Folkwangmuseum, Essen, umfaßte, ähnlich wie die letztjährigen Veranstaltungen der Juryfreien, Kultbauten der beiden großen christlichen Konfessionen und israelitische Projekte. Diese breite Basis beweist nur, daß das Problem des Sakralbaues heute in weitesten Kreisen ganz allgemeinhin erörtert wird, daß es also in einen Brennpunkt des Interesses gerückt ist. Dies aber verpflichtet doppelt, schon weil die Verantwortung in einer Epoche ausgedehntester Bautätigkeit für alle Zukunft so schwer wiegt. Bleiben wir gleich beim Thema dieser Ausstellung, schon weil sie unter den diesjährigen Berliner Veranstaltungen hier am meisten interessieren muß, so sei vorausgeschickt, daß wir vieles Gezeigte, auch viele der bereits ausgeführten Bauten durchaus bejahen dürfen, auch da, wo das Motto »zeitgemäß« sehr bestimmt unterstrichen wird. Steinerne Weckrufe könnte man solche Bauten nennen. Manches freilich würden wir halb oder ganz verneinen, und zumeist liegt der Grund zur Verneinung auf formalistischem Gebiete. Oft sind wir aus einem veralteten Formalismus nur in einen neuen hineingeraten. Kritik tut not, aber zur Kritik ist wiederum nur der berechtigt, der sich mit dem Stoff und Aufgabenkreis eingehend beschäftigt, Stimmungsfaktoren allein, die zudem auf kirchenkünstlerischem Gebiete so leicht zur Anwendung kommen, oft unter dem mißbräuchlich vorgeschützten Worte »Tradition«, führen auf Abwege und hemmen die schöpferische Entwicklung. Dies erlebt man allzuoft bei der Diskussion um neue Sakralbauten. Daß man aber selbst auf seiten des »Kunstdienstes«, als diese Ausstellung eingerichtet wurde, mit Bedacht zu Werke ging, erhellt aus dem Programm, wo wir beherzigenswerte Worte lesen; das »erregende Geschehen«, das nicht allein die Kirchlichen, sondern — mittelbar — auch die Außerkirchlichen angeht, »lebendig zu empfinden, bedarf der Übersicht dessen, was zur Zeit vorhanden ist. Diese Übersicht